

MEDIOEVO ROMANZO

RIVISTA QUADRIMESTRALE

DIRETTA DA D'ARCO S.AVALLE, FRANCESCO BRANCIFORTI, GIANFRANCO
FOLENA, FRANCESCO SABATINI, CESARE SEGRE, ALBERTO VARVARO

VOLUME III-1976

NAPOLI GAETANO MACCHIAROLI EDITORE

SCENA E PAROLA IN ALCUNI TESTI TEATRALI FRANCESI DEL MEDIO EVO (XII-XIII SECOLO)

1. *La lingua del testo, elemento del linguaggio della scena.*

Nelle pagine che seguono tenteremo una « lettura » del primo teatro francese in lingua volgare (XII-XIII sec.) fondata su un'ipotesi teorica generale che potrebbe essere così formulata con le parole di Artaud: « Pour moi le théâtre se confond avec ses possibilités de réalisation quand on en tire les conséquences poétiques extrêmes, et les possibilités de réalisation du théâtre appartiennent tout entières au domaine de la mise en scène, considérée comme un langage dans l'espace et en mouvement »¹. Cercheremo cioè di trovare in questi testi tracce della loro rappresentazione scenica, in particolare individuando nel dialogo un tipo di battute « rubricatorie » che non si ritrova né nei dialoghi letterari né in quelli del dramma religioso della stessa epoca.

Definire la specificità di testi teatrali medievali, la cui rappresentazione è ipotetica, a partire proprio da quest'ultima, può sembrare un'operazione paradossale. In realtà essa implica semplicemente un concetto di « scrittura drammaturgica » oggi largamente diffuso ma ancora bisognoso in parte di giustificazioni e di controlli in un'applicazione alla medievalistica in cui è relativamente nuovo. La « scrittura drammaturgica » potrebbe essere definita come il risultato della concentrazione di vari sistemi d'espressione, visivi e verbali, inerenti ai diversi materiali che servono alla realizzazione dello spettacolo. La qualità del risultato dipende non solo da una scelta a priori dello schema compositivo generale che può privilegiare l'uno o l'altro di questi sistemi, ma anche dall'atto teatrale stesso che lo realizza in uno *spazio fisico* — la scena concretamente agita —, e di fronte a un *pubblico storico*, e adotta come *tempo scenico*² il presente degli spettatori

¹ A. Artaud, *Le Théâtre et son double*, Paris, 1964, p. 66.

² Con « tempo scenico » intendiamo la coincidenza del tempo della rappre-

e degli attori. Il punto di partenza sarà quindi una « lettura » della possibile rappresentazione che il testo scritto suggerisce. Cercheremo dunque di verificare in che modo il sistema della lingua si integra con i numerosi sistemi non linguistici che caratterizzano il messaggio teatrale. Crediamo che il mezzo più appropriato per analizzare la teatralità di questi testi sia proprio l'esame delle forme scritte viste come condizione di una realizzazione scenica in fieri³.

2. I testi in esame.

Ci siamo occupati in particolare di tre testi del XII e XIII secolo: il *Jeu de Saint Nicolas*⁴, composto tra il 1199 e il 1201, il *Courtois d'Arras*⁵, prima del 1228, il *Jeu de la Feuillée*⁶ rappresentato nel 1276-77. Considereremo inoltre spesso per confronti il *Jeu d'Adam*⁷ della metà del XII secolo. Prima di esa-

sentazione con il tempo degli spettatori, inglobato a sua volta nel presente della storia. Diversamente dal tempo narrativo che è il tempo della fabula, il tempo teatrale si pone a un livello più vicino alla realtà. È in questo senso che il regista teatrale inglese P. Brook (cfr. A. C. H. Smith, *Teatro come invenzione. Orghast di Peter Brook e Ted Hughes*, trad. it., Milano, 1974, p. 145) parla di « concentrazione al presente ».

³ Non consideriamo perciò, come fa invece Pagnini, il « testo scritto » come una specie di prima « struttura profonda », rispetto alla struttura superficiale, o « filmato con colonna sonora di una produzione particolarmente pregiata, contenente la drammaticità in senso ... schematico » (M. Pagnini, *Per una semiologia del teatro classico*, in « Strumenti critici », n. 12, 1970, p. 125). Infatti isolare il « testo scritto » come struttura profonda e parlare poi di integrazione dei livelli al momento della rappresentazione, significa considerare il testo come qualcosa che nasce diverso e autonomo e a cui si aggiungerebbe la « decorazione » alla « struttura ». E non basta affermare la drammaticità deducendola dalla presenza della « dominante azione » (p. 124) nella gerarchia dei livelli, si ritorna anzi a ricondurre questi ultimi nell'ambito della letteratura.

⁴ *Le jeu de Saint Nicolas de Jean Bodel*, éd. A. Henry, Bruxelles-Paris, 1962.

⁵ *Courtois d'Arras. Jeu du XIIIème siècle*, éd. E. Faral, 2ème éd. (« CFMA »), Paris, 1922.

⁶ Adam Le Bossu, *Le jeu de la Feuillée*, éd. E. Langlois, 2ème éd. (« CFMA »), Paris, 1923.

⁷ *Le jeu d'Adam (Ordo representacionis Ade)*, publ. W. Noomen (« CFMA »), Paris, 1971.

minarne la « structure interne »⁸ dobbiamo fare due serie di considerazioni.

1) La produzione teatrale del XII e XIII secolo in lingua volgare si localizza, com'è noto, in larga maggioranza nella Francia nord-orientale (artesiani sono il *Jeu de la Feuillée*, il *Jeu de Saint Nicolas* e il *Jeu de Robin et Marion*, piccardo è il *Courtois d'Arras*, e le *Garçon et l'Aveugle* nasce nello Hainaut).

2) Di queste opere ci restano pochi manoscritti⁹ che tuttavia, a causa della loro organicità e complessità, possiamo considerare come testimoni di una produzione ben più vasta.

Il loro grado di « codificazione » cioè di perfezione tecnica nel maneggiare gli strumenti del dialogo e nel piegare la versificazione alle esigenze della recitazione, pone interessanti problemi circa la loro « letterarietà » o « teatralità ».

3. *Due pietre di paragone: la letteratura cortese e il dramma sacro.*

Consideriamo per questo come pietre di paragone decisive i dialoghi di alcune opere narrative in versi (abbiamo scelto l'*Yvain* e il *Perceval* di Chrétien de Troyes e l'*Eneas*).

L'esame del testo teatrale deve partire dalla distinzione all'interno di esso di due elementi, il dialogo e le indicazioni sceniche (la « réplique » e la « régie » di cui parla Jansen)¹⁰. Nei nostri testi l'unica via d'accesso alla « scena » è data dalle « rubriche », frequenti nel teatro religioso, quasi scomparse invece nei testi della seconda metà del XIII secolo. Dall'alternanza discontinua dell'elemento verbale e visuale del teatro religioso si passa alla integrazione scena-dialogo nelle scene di taverna del *Courtois d'Arras*, del *Jeu de Saint Nicolas* e del *Jeu de la Feuillée*.

⁸ « Structure interne » e « structure externe » costituiscono il « plan textuel » e il « plan scénique » del testo come afferma S. Jansen, *Esquisse d'une théorie de la forme dramatique*, in « Languages », n. 12, 1968, pp. 71-93, cfr. p. 74.

⁹ In effetti possediamo un solo manoscritto del *Jeu de Saint Nicolas*, un solo manoscritto integrale e due mutilati del *Jeu de la Feuillée* e quattro manoscritti del *Courtois d'Arras*.

¹⁰ J. Jansen, *op. cit.*, p. 74.

Abbiamo individuato quattro tipi di rubriche: semplice indicazione del nome dell'interlocutore (tipo I), del tutto assente nel *Courtois*; indicazione-descrizione di una pantomima intercalata nel testo dialogato (tipo II) (« Alii vero diaboli erunt juxta infernum obviam venientibus et magnum tripudium inter se faciunt de eorum perditione »)¹¹; rubriche in versi contenenti indicazioni tecniche sul modo di rappresentare la *pièce* (tipo III): l'esempio più esplicito ci è fornito dal prologo della *Resurrection*¹²:

En ceste manere recitom
 La seinte resurrecion
 Primerement apareillons
 Tus les lius e les mansions.

Infine il tipo IV è costituito da rubriche che (a) descrivono gli spostamenti di un personaggio da una *mansion* ad un'altra

Dunt alerent tost a Longin
 La u il jut le chef enclin¹³;
 Or s'est *Cortois* mis a la voie¹⁴;

o (b) che introducono nel dialogo un nuovo interlocutore

Quant il fut enterrez et la pere mise
Caiphaz qui est levez dit en ceste guise¹⁵.

Queste rubriche, che originariamente un *meneur du jeu* e più tardi uno dei personaggi stessi pronunciavano per dare le istruzioni di messinscena (tipo III)¹⁶ o un commento narrativo esterno,

¹¹ *Jeu d'Adam*, tra i vv. 590 e 591 del testo dialogato. Di questo tipo è l'unica rubrica del *Jeu de Saint Nicolas*, v. 453: « Or tuent li sarrasin tous les crestiens », mentre mancano esempi nel *Jeu de la Feuillée*.

¹² *La Resurrection du Sauveur*, ed. J. G. Wright (« CFMA »), Paris, 1931, vv. 1-28. Si aggiungano le due rubriche del *Jeu de la Feuillée*, vv. 873-74: « Les fees cantent » e vv. 10-25 « Li compaignon cantent ».

¹³ *Resurrection*, vv. 157-8.

¹⁴ *Courtois d'Arras*, v. 91.

¹⁵ *Resurrection*, vv. 277-78.

¹⁶ Fa fede a questo proposito un disegno di Jehan Fouquet raffigurante il martirio di Santa Apollonia (in A. Nicoll, *Lo spazio scenico. Storia dell'arte*

unificatore della discontinuità spaziale (tipo IV a) o motivante l'ingresso nel dialogo di un nuovo interlocutore esplicitamente nominato (tipo IV b), costituiscono una specie di « sur-texte » epico-narrativo indispensabile per « citare »¹⁷ ciò che avviene sulla scena e che non trova posto nel dialogo ancorato a schemi letterari.

4. *Lo spettacolo borghese.*

Allorché nella rappresentazione di un « argomento »¹⁸ altamente vincolante quale quello religioso si insinua una nuova tematica laica, « in accezione borghese », come precisa Contini¹⁹, la forma drammatica cambia nel senso del predominio assoluto del dialogo che esprime ormai, nella propria forma, le esigenze della « scena ».

Nella sua *Teoria del dramma moderno*, Szondi individua nel dramma postrinascimentale l'inizio di una nuova tematica drammatica fondata sull'individuo e sui rapporti che egli stabilisce con i suoi simili. Questo legame con gli altri si attualizza nei momenti in cui egli deve scegliere, ad esempio tra « passion » e « devoir », come nella « situazione del Cid fra il padre e la donna amata ». Il mondo delle cose restava estraneo « se non penetrava direttamente nel contesto interumano ». Di questo mondo conchiuso in se stesso, il dialogo è l'espressione assoluta²⁰.

teatrale, trad. it. Roma, 1971, fig. 62) dove un *meneur du jeu* dà le istruzioni sceniche mentre tutt'intorno, a semicerchio, una folla di angeli, trombettieri e pie donne assiste allo spettacolo da palchi sopraelevati.

¹⁷ La prima rubrica del *Jeu d'Adam* termina con queste parole: « Quicumque nominaverit paradisum respiciat eum et manu demonstrat ».

¹⁸ Zumthor afferma: « L'argomento funziona così come una specie di arcisema, nella maggioranza dei casi già noto agli spettatori, che appartiene al bagaglio culturale che hanno in comune con l'autore e gli attori, e di cui, in genere, un prologo richiama didatticamente i termini » (P. Zumthor, *Dialogo e spettacolo in Semiologia e poetica medievale*, trad. it., Milano, 1973, pp. 409-429, cfr. 415).

¹⁹ G. Contini, *Teatro religioso del medioevo fuori d'Italia*, Milano-Roma, 1949, p. XVII.

²⁰ P. Szondi, *Teoria del dramma moderno*, trad. it., Torino, 1962, pp. 10-11.

5. *Le battute a rubrica.*

Ci sembra di poterci servire, con le opportune modifiche, di questo giudizio di Szondi nell'indagine delle scene di taverna del *Courtois*, della *Feuillée* e del *Jeu de Saint Nicolas* dove, scomparse le rubriche e con esse la discontinuità spaziale e temporale, lo spettacolo diventa assoluto e crediamo di poterlo riallacciare al mondo borghese nascente nelle regioni della Francia nord-orientale.

Le rubriche del *Courtois d'Arras* costituiscono un punto di passaggio interessante, perfezionate rispetto alle rubriche dei testi religiosi e completamente originali per il fatto di essere legate alle repliche precedenti e seguenti dalla « rima mnemonica ». Oltre alle rubriche del tipo IVa citate sopra, abbiamo questi altri due esempi:

Atant ot un *garchon hucier* ²¹,

in rima con l'ultimo verso della battuta precedente: « se fesist ja trop bon mucier »;

Entreusque cil fait li vin traire
entre *Pourrete* et *Mancevaire*,
que se seoient les a les,
li dient:

POURETTE

Damoisiaus, bevés! ²².

Le due rubriche non trasferiscono più l'azione dal piano dialogico a quello scenico ma costituiscono un aiuto esterno dato al dialogo dall'autore per esprimere l'azione multipla che si crea con l'immissione di nuovi personaggi e per motivare la loro presa di parola nominandoli esplicitamente (« garchon », « Pourrete », « Mancevaire »). Lo stesso risultato sarà raggiunto nel *Jeu de Saint Nicolas* e nella *Feuillée* attraverso il dialogo stesso, nelle formule esclamative e appellative, realizzando così un « linguaggio continuamente interrotto, che passa da persona a persona e scaturisce sempre di nuovo da una situazione extralinguistica » come dice

²¹ *Courtois d'Arras*, v. 102.

²² *Ibidem*, vv. 147-148 app.

Mukařovski a proposito del linguaggio scenico²³. Nel nostro caso è da notare come la saldatura con la battuta di Pourette si realizzi anzi all'interno del verso 148, il cui primo emistichio è formato dalla rubrica²⁴. Ciò ha fatto pensare ad un'opera destinata alla lettura²⁵ o rappresentata da un solo mimo²⁶; il che ci sembra smentito dalla presenza di elementi eminentemente teatrali quali il « dialogo a 3 personaggi », gli « a parte » e gli « elementi deittici » che esamineremo più oltre. A noi sembra più plausibile invece pensare che le rubriche siano state pronunciate da una « voce fuori campo », la rima, con la sua funzione mnemonica, che la rende uguale a delle battute qualsiasi, è spiegabile col fatto che anche queste rubriche venivano recitate. Il carattere di imprevedibilità dello scambio dialogico fra più personaggi e di irrevocabilità di ogni battuta richiede la messa in opera di mezzi tecnici che assicurino il passaggio della parola: molte delle caratteristiche del linguaggio scenico nascono da esigenze memoriali. Nel nostro caso questa funzione è svolta dalla versificazione e più precisamente dalla cosiddetta « rima mnemonica »²⁷. Tre sono i tipi di versificazione impiegati nelle opere prese in esame: ottosillabi a rime bacciate, sestine ottosillabiche del tipo aabccb, quartine monorime di alessandrini; l'ottosillabo a coppie è per eccellenza il verso del dialogo-azione, i secondi due schemi

²³ J. Mukařovski, *Il linguaggio scenico*, in *Il significato dell'estetica*, trad. it. Torino, 1973, pp. 294-97, p. 296.

²⁴ Schumacher rileva la presenza dello stesso fenomeno nella *Passion d'Autun*, in F. Schumacher, *Les éléments narratifs de la Passion d'Autun et les indications scéniques du drame médiéval*, in « Romania », XXXVII, 1908, pp. 570-95, cfr. p. 577.

²⁵ A lungo il *Courtois* fu considerato un *fabliau* e pubblicato sotto questa etichetta da Barbazan-Meon, *Fabliaux et contes*, Paris, 1808, t. I, pp. 356-79.

²⁶ È questa l'opinione più diffusa. G. Cohen parla di « monologue dramatique », in *Le théâtre en France au Moyen Age*, t. II, Paris, 1928-51, p. 16; Faral, che ha curato l'edizione della *pièce*, pur riconoscendo una certa autorità all'ipotesi di un « drame à plusieurs acteurs » (*op. cit.*, p. III), non esclude la possibilità che sia stato eseguito da un *jongleur*.

²⁷ Questo procedimento è stato studiato in modo esemplare da W. Noomen, in *Remarques sur la versification du plus ancien théâtre français. L'enchaînement des répliques et la rime mnémonique*, in « Neophilologus », 40, 1956, pp. 179-95 e 249-58, che ne dà ampia esemplificazione tenendo sempre presente il rapporto parola-azione.

metrici compaiono nei momenti lirici o solenni con corrispondente sospensione dell'azione scenica. La « rima mnemonica » consiste nel dividere il *couplet* di ottosillabi tra l'ultimo verso della battuta di un personaggio e il primo verso della battuta del suo interlocutore. Assente nelle opere a carattere religioso, essa fa la sua prima comparsa nel *Jeu de Saint Nicolas*, come nota il Noomen²⁸, ed è osservata anche nel *Courtois d'Arras* e nella *Feuillée*. Essa ci interessa qui non solo come regolatrice dell'alternanza degli interlocutori ma anche come fattore ritmico agente nella struttura grammaticale delle battute dei personaggi, essendo queste ultime ritagliate nello spazio del verso. Accanto alla battuta tipo di due versi, il primo in risposta alla battuta precedente e saldato ad essa dalla rima, il secondo teso a guisa di ponte alla battuta seguente, anch'essa chiamata dalla rima, il dialogo presenta un notevole numero di battute-emistichi. Diamo come caso estremo un esempio di verso formato da tre battute.

MORGUE S'est teus?
 ARSILE Ch'est mon.
 MORGUE De la main Dieu²⁹.

Diversamente dalla sticomitia della tragedia greca, il « frazionamento » del verso fra più interlocutori non esprime in se stesso il gioco antinomico tipicamente teatrale³⁰. Infatti dello stesso tipo sono gli esempi di triplice alternanza in un testo narrativo come l'*Yvain* di Chrétien de Troyes:

« Moi? » — « Voire » — « Voir? an quel meniere? »³¹

²⁸ *Ibidem*, p. 180.

²⁹ *Jeu de la Feuillée*, v. 754 ed inoltre i vv. 604, 704, 762, 975.

³⁰ W. Noomen, nel suo *Le jeu d'Adam, étude descriptive et analytique*, in « Romania », LXXXIX, 1968, pp. 145-195, lo considera « la transposition dans le dialogue du principe de la symétrie » (p. 184), questa « forme d'amplification » appare anche nella divisione dell'ottosillabo in emistichi sinonimi (pp. 181-182). Più che un procedimento retorico, come sembra intendere il Noomen, questa « simmetria » a noi pare al contrario un procedimento mnemonico tipicamente teatrale.

³¹ Kristian von Troyes, *Yvain (Der Löwenritter)*, ed. W. Foerster, Halle, 1912, v. 2024.

o ne *Le roman de Perceval* dello stesso autore:

« Mais voutez vos plus dire rien? »
 « Oil » — « Et coi? » — « Tant, et non mais »³² ...

Una prova della parziale identità della tecnica dialogica nei due generi, teatrale e narrativo, va cercata, al di là del semplice frazionamento del verso, nel tipo di legame sintattico impiegato dall'autore per stabilire la comunicazione tra i personaggi.

« Le roman traditionnel veut la rétrospection » mentre il teatro è « fiction au présent » afferma Blin³³. Questo « regard sur le passé » come Zumthor definisce il romanzo³⁴, è opera di uno solo: l'autore. Di qui deriva al dialogo del romanzo medievale la unidirezionalità. In rapporto alla narrazione e alla descrizione centrate sulla prima persona del narratore, il dialogo ha un ruolo subalterno e il fatto stesso che appaia in momenti quasi fissi è indicativo della sua funzione. Là dove vi è un *impasse* dell'azione, l'autore la trasporta sul piano psicologico³⁵, ne esplicita le motivazioni e i progressi in un *débat*, dialogo reale tra due personaggi — pensiamo al dialogo tra Lunete e Laudine nell'*Yvain*³⁶ o a quello tra Eracle e il mercante di puledri nell'*Eracle* di Gautier d'Arras o al dialogo virtuale, per esempio nel monologo di Lavinia nell'*Eneas*³⁷.

³² Chretien de Troyes, *Le roman de Perceval ou Le conte du Graal*, ed. W. Roach, 2ème éd. Genève-Paris, 1959, v. 1411 ed inoltre i vv. 3562, 4486. Si aggiungano ancora gli esempi del *Renart et Brun*, v. 86, in A. Henry, *Chrestomathie de la littérature en ancien français*, Berne, 4ème éd., 1953, p. 167, e del *fabliau Du prestre qui ot mere a force*, in Montaiglon-Raynaud, *Fabliaux des XIII et XIV siècles*, V, New York, 1877-1890, p. 144.

³³ R. Blin, nella discussione a A. Henry, *L'expressivité du dialogue dans le roman*, in *La littérature narrative d'imagination*, Paris, 1961, pp. 3-22, cfr. p. 20.

³⁴ P. Zumthor, *Entre deux esthétiques: Adam de la Halle*, in *Mélanges Frappier*, Genève, 1970, pp. 1155-71, cfr. p. 1169.

³⁵ « Il arrive même que le héros acculé à prendre une décision grave, institue ce dialogue avec lui-même » afferma Henry, *op. cit.*, p. 8.

³⁶ *Yvain*, vv. 1589-1726. Riportiamo ancora una volta il giudizio di Henry, *op. cit.*, p. 9: « Les techniques et les formes du langage sont pareilles des deux côtés: c'est la question qui est l'élément moteur. Ce langage est éminemment intellectuel ».

³⁷ *Eracle*, v. 145 ss. in *Oeuvres de Gautier d'Arras*, publ. par E. Loseth, Paris, 1890. Per un commento più approfondito si veda oltre ad Henry, anche

Il dialogo del romanzo è centrato sulla « domanda » che ne è il vero « elemento propulsore », la risposta che essa esige è sempre di tipo logico astratto, cioè non provoca mai nell'interlocutore, in risposta, un'azione fisica. Per quanto abbiamo cercato in testi narrativi, non abbiamo trovato esempi di battute all'imperativo tipiche del dialogo teatrale³⁸. Nei dialoghi dei romanzi esaminati la domanda indaga sempre sull'identità dell'interlocutore (« Ques hon ies tu? » chiede Calogrenant al villano³⁹), o sull'essere delle cose (si veda ad esempio la sticomitia tra Perceval e la *damoisele* incontrata nel bosco che lo interroga sul Graal⁴⁰, oppure è di tipo retorico, come nel dialogo-sticomitia tra Yvain e Laudine: « Amer? Et cui? » — « Vos, dame chiere »⁴¹). L'effetto di chiusura, quasi si tratti di regole di un gioco, è ancora più evidente se si passa dal piano semantico delle domande e risposte al piano della loro distribuzione tra gli interlocutori: in tutti i casi di sticomitie sopraccennati, uno dei due personaggi pone tutte le domande, l'altro risponde. È assente invece in questi dialoghi narrativi qualsiasi riferimento alla situazione extralinguistica: la descrizione della scena è esterna al dialogo. Tutti gli esempi battute emistichi testimoniano questo carattere intellettuale e retorico del dialogo narrativo: essi sono del tipo « domanda-risposta » e in minor misura « insistenza-riserva »⁴². Fra le opere teatrali, il *Jeu d'Adam* fa un uso altrettanto rigido del tipo *domanda-risposta*, con uguale distribuzione fissa dei due membri del verso, ad es. i vv. 113-172 del

L. Renzi, *Tradizione cortese e realismo in Gautier d'Arras*, Padova, 1964, pp. 161-163, e M. Mancini, *Società feudale e ideologia nel « Charroi de Nimes »*, Firenze, 1971, cfr. p. 68.

³⁸ L'unico tipo di imperativo-conativo con risposta fattuale contemplato nei *fabliaux* è un invito a parlare che un personaggio rivolge al suo interlocutore (« Or dites — Sire, volentiers », M. R., V, p. 49), dello stesso tipo incontrato nella *Feuillée* (« MORGUE: Commenchiés. — ARSILE: Dame, je devise », v. 667 e cfr. inoltre il v. 659).

³⁹ *Yvain*, v. 331, ed inoltre il v. 1815. Il desiderio di « riconoscere » l'interlocutore è il movente della maggior parte delle domande del *Perceval* dove la risposta è un modo per lasciare descrivere al personaggio stesso gli antefatti dell'azione narrata, integrandoli ad essa.

⁴⁰ *Le roman de Perceval*, vv. 3548, 3572, 3576. Nell'*Yvain* il v. 1604.

⁴¹ *Yvain*, vv. 2013-2036, cfr. v. 2023.

⁴² Riprendiamo in parte la tipologia che Noomen dà per il *Jeu d'Adam* (*op. cit.*, 1968, p. 184).

dialogo tra Diabolus e Adam dove l'interrogare di Satana ha una funzione persuasiva più che richiestiva. I dialoghi infatti sono centrati fondamentalmente sull'alternanza *insistenza-riserva* (« Jo sai coment — E moi que chalt? »⁴³) tipica dei *débats* di cui si è parlato più sopra. La letterarietà dei dialoghi del *Jeu d'Adam*, ancora legati alla tecnica narrativa, è indice della scarsa importanza dell'elemento verbale sul piano rappresentativo, in quanto tale elemento verbale è reso prevedibile dalla tradizione biblico-agiografica, di fronte alla maggior libertà offerta dalla scena; l'ampiezza e l'abbondanza delle rubriche lo testimoniano ampiamente. Zumthor afferma anzi che il predominare degli elementi scenici, nelle opere più antiche, facilitando la comprensione dello spettacolo può aver ritardato l'introduzione della lingua volgare⁴⁴.

Ci siamo avvicinati, anche se seguendo un cammino « evolutivo », al cuore del problema: la scena integrata nella parola nel *Courtois*, nel *Jeu de Saint Nicolas* e nel *Jeu de la Feuillée*. Nella scrittura di un testo teatrale la rappresentazione fa parte degli atti mimetici. Essa è il vero « point de départ de la création artistique » come dice Artaud⁴⁵ ed opera nella descrizione della *fabula* trasformazioni temporali e spaziali specifiche. Con le prime si allude al presente come tempo assoluto (l'emissione e la ricezione del messaggio coincidono) della recitazione che richiede codici specifici, formule metriche con particolare distribuzione del materiale sintattico all'interno del verso, la « rima mnemonica » o schemi convenzionali di presentazione, si pensi al ruolo funzionale del bando del vino o « cri » come introduzione alle scene di taverna nel *Courtois d'Arras* (vv. 103-113) e nel *Jeu de Saint Nicolas* (vv. 642-650)⁴⁶. Nel dialogo teatrale vediamo il

⁴³ *Le jeu d'Adam*, v. 117. Esempio riportato da Noomen, *ibidem*.

⁴⁴ P. Zumthor, *op. cit.*, 1973, p. 421.

⁴⁵ A. Artaud, *op. cit.*, p. 166.

⁴⁶ A questo proposito merita un accenno anche il « cri » de *Les trois aveugles de Compiègne* che ha stessa funzione di mezzo di passaggio alla scena di taverna:

Ci a bon vin fres e novel
 Ça d'Auçoire, ça de Soissons
 Pain e char e vin e poissons:
 ceenz fet bon despendre argent.
 Ostel i a toute gent
 Ceenz fet molt bon hebregier (vv. 72-77).

« frazionamento » del verso in due battute-emistichi piegarsi alle esigenze di una recitazione fra più interlocutori, per cui abbiamo il tipo di « *battute a specchio* » che svolge al confine tra due emistichi la stessa funzione memoriale svolta dalla rima mnemonica tra battute-versi. Il secondo emistichio-battuta riprende la forma sintattica del primo.

a) A indicativo + B indicativo

RASOIR	Jou l'otroi.
CLIKES	Et jou l'otroi bien ⁴⁷ .

b) A imperativo + B imperativo

COURTOIS	Bevés.
POURETTE	Vous beberés anchois ⁴⁸ .

c) A esclamativo + B esclamativo

RASOIR	A Dieu, Cliquet!
CLIKES	A Dieu, Rasoir! ⁴⁹

d) A ottativo + B ottativo

ARSILE	Ait biau don de nous.
MORGUE	Soit par Dieu ⁵⁰ .

La funzione riempitiva del secondo emistichio si spiega con la necessità di facilitare il compito dell'attore permettendogli un aggancio non-significativo con la battuta-emistichio del suo interlocutore. Bisogna sottolineare che il carattere orale del discorso teatrale è qualitativamente diverso da quell'oralità o « teatralità » latente in altre forme letterarie di cui hanno parlato i critici ⁵¹,

⁴⁷ *Jeu de Saint Nicolas*, v. 848.

⁴⁸ *Courtois d'Arras*, v. 208.

⁴⁹ *Jeu de Saint Nicolas*, v. 1377.

⁵⁰ *Jeu de la Feuillée*, v. 646.

⁵¹ J. Frappier, *Le théâtre profane en France au Moyen Age, XIIème et XIVème siècles* (« Les Cours de Sorbonne »), Paris, 1960, p. 6, afferma: « Sans trop forcer les choses on pourrait dire que le théâtre est comme latent dans les chansons de geste, les romans, les fabliaux ».

sia essa la *chanson de geste* destinata ad essere declamata nelle piazze o la lirica trobadorica modulata sul canto o i romanzi destinati a pubbliche letture nelle corti. « La caratteristica del teatro è di accentuare fortemente la ' situazione esterna ' del testo », afferma Zumthor⁵²; quest'ultima risulta dalla tensione che si crea tra il testo, l'attore e lo spettatore. In questo « spazio » l'accompagnamento gestuale può far assumere alla parola referenze che il testo scritto non ha. Ma finché la parola rimane ancorata ad un solo recitante o al massimo due, di cui uno tiene le redini del dialogo come avviene nel *Jeu d'Adam*, si può parlare di teatralità solo in senso lato. Manca ad essa « la dissonance, le décalage des timbre, et le désenchaînement dialectique de l'expression », come dice Artaud⁵³, che nasce dallo scambio imprevedibile di battute fra più personaggi in uno spazio fisico. Quando questo si realizzi, la scena trasferisce le proprie coordinate spaziali all'interno della scrittura. Vediamo in che modo. In primo luogo ci sembra interessante sottolineare l'importanza della comparsa della « rima mnemonica » come indice di una trasformazione interna alla concezione della forma drammatica. La struttura binaria dei dialoghi narrativi-edificanti del *Jeu d'Adam*, monodiretti dall'autore o dalla parola divina o dal suo nemico Satana, non richiedeva la rima mnemonica. Questa si rende necessaria là dove vi è la possibilità che un terzo interlocutore si agganci al dialogo, come è ben visibile nei cambiamenti di scena. In questi casi l'avvertimento dato attraverso la rima può essere sostituito da un ordine o da un'esortazione accompagnati dalla chiamata esplicita dell'interlocutore⁵⁴. In effetti anche la struttura della battuta riflette questa nuova situazione pluralistica. Da coppie di battute del tipo A-B, A-B, B-A, B-A, dove A e B sono i due unici interlocutori, si passa a battute rivolte a due destinatari », che possiamo definire « *battute nello spazio* », non più riferibili alla sintassi della *langue* ma alla presenza fisica degli attori sulla scena. Non abbiamo trovato esempi di « battute nello spazio » nel romanzo e nemmeno nei *fabliaux*.

⁵² P. Zumthor, *op. cit.*, 1973, p. 171.

⁵³ A. Artaud, *op. cit.*, p. 171.

⁵⁴ Per mezzo di un vocativo, di un pronome, ecc.

Esaminiamo ora questo passo del *Courtois d'Arras*:

POURETTE	Ore, fole de l'enivrer! Nous avons trové fel vilain! Ba! il fait le cortois vilain! Il cuide avoir trové beloces, mais ains qu'il ait païé ses noches, abaissera mout sa borsee qu'il a si grant au cul torsee: bien li sarai rere les costes. Parlés a nous un poi, biaux ostes, si nous soiés loiaus compaing.
L'HOTE	K'i a, dames? il a gaaing? Bien me doit estre descovert ⁵⁵ . (vv. 246-57)

Il dialogo, iniziatosi tra Courtois e Pourette con brevi interventi di Manchevaire, nella battuta di Pourette riportata sopra, coinvolge allo stesso tempo l'amica e l'oste che prende successivamente la parola, per cui si ha la seguente sequenza:

A → C — D	POURETTE → MANCEVAIRE — OSTE
↘	↘
D	OSTE

Nel *Jeu de Saint Nicolas* e nel *Jeu de la Feuillée* incontriamo anche esempi di battute che si rivolgono a due destinatari nell'ambito di uno stesso verso. Ad esempio:

DURANS	Oïl. Cha! vilains! A vo honte Je vous ferai ancui sans conte Passer trois pas de male voie ⁵⁶ .
DURANS → SINISCALCO (« Oïl »)	
↘ PREUDOME (« vilains »)	
GILLOS	Pren le nape, et tu, le pot tien ⁵⁷ .

Il legame logico che lo schema letterario *domanda/risposta* stabiliva tra due interlocutori è qui sostituito da un fascio di rapporti

⁵⁵ Si vedano inoltre altri esempi ai vv. 406-21.

⁵⁶ *Jeu de Saint Nicolas*, vv. 1211-13.

⁵⁷ *Jeu de la Feuillée*, v. 1057.

complessi di tipo transitivo-conativo con accompagnamento gestuale. Analizziamo quest'altro esempio del *Jeu de la Feuillée*:

HANE	<i>Alons ent dont ains ke li gent Aient la taverne pourprise. Eswardés, li tavle est ja mise Et vés la Rikeche d'encoste. Rikeche, veistes vous l'oste?</i>
RIQUIERS	<i>Oie, il est chaiens. Rauélet!</i>
LI OSTES	<i>Veés me chi.</i>
HANE	<i>Ki s'entremet Dou vin sakier? Il n'i a plus?</i> ⁵⁸
HANE → MONACO	
	↙
	RIQUIER
RIQUIER → HANE	
	↘
	OSTE
OSTE → HANE, RIQUIER, MONACO	

Si passa qui da un linguaggio conativo (« Alons ent », « eswardés »), accompagnato dal gesto (il deittico « la ») destinato al monaco, ad una domanda in forma diretta a Riquier, introdotta dalla formula appellativa (« Rikeche ») che anticipa un quarto partecipante al dialogo. Anche l'oggetto scenico (« li tavle ») di cui lo sguardo dei due interlocutori si appropria (« eswardés ») diventa un elemento di scrittura del testo: l'atto di guardarlo costituisce una risposta non verbale alla battuta imperativa (« eswardés »). La risposta di Riquier a sua volta salda lo spazio scenico di quest'ultimo a quello di Hane con la chiusura della coppia deittica (« chaiens » in opposizione a « la ») e continua l'operazione di rimbalzo chiamando l'oste (« Rauélet! »). Nella battuta di costui infine abbiamo la traduzione verbale del movimento (« Veés me chi »). La parola perde il carattere lineare che le deriva dalla sua natura auditiva per cadere nella profondità spezzata dei piani visuali; contemporaneamente, nello spazio, essa fa corpo con l'azione, provocandola o accompagnandola. L'azione psicologica

⁵⁸ *Jeu de la Feuillée*, vv. 899-906.

che nel dialogo narrativo e nel *Jeu d'Adam* si realizzava nel tipo *insistenza/riserva*, è sostituita da un'azione verbale-conativa del tipo *ordine/esecuzione* (fisica o fisica e verbale). Nella « frammentazione » del verso sono inglobati, questa volta, entrambi i sistemi, verbale e cinesico. All'imperativo, se la risposta è affermativa, si risponde con un'azione, accompagnata o meno dalla parola.

GILLOS	Seés vous jus.
LI FISISCIENS	Cha, une fois.
	Me donnés, s'il vous plaist, a boire ⁵⁹ .

Al contrario, se la risposta è negativa, si risponde verbalmente senza azione, generalmente con un imperativo dello stesso contenuto semantico. Ad esempio:

RASOIRS	Lais les!
PINCEDES	Mais tu ostes tes mains ⁶⁰ .

L'aver scelto come punto di partenza per l'analisi di questi testi teatrali la loro possibile rappresentazione, ci porta a verificare in essi in che misura lo spazio scenico agisce all'interno del tessuto verbale e allo stesso tempo ne dipende, per dare origine a quell'idea di « spazio drammatico » che, come dice Mukařovsky, « si forma durante la rappresentazione nella coscienza dello spettatore » ⁶¹ e che « non coincide colla scena e anzi neppure collo spazio tridimensionale, in quanto nasce nel tempo coi successivi mutamenti dei rapporti spaziali tra l'attore e la scena e tra gli attori stessi » ⁶². Quel minimo di tre partecipanti all'azione (« battute a due destinatari »), anche se poi gli interlocutori effettivi sono due, invocato sopra come necessario per avere una situazione drammatica, trova il suo fondamento in questa prospettiva spaziale. La scomposizione e ricomposizione di tre elementi nello spazio è, potremmo dire, intimamente drammatica di fronte alla fissità del rapporto a due.

⁵⁹ *Jeu de la Feuillée*, v. 1009, ed inoltre i vv. 667, 706, 708.

⁶⁰ *Jeu de Saint Nicolas*, v. 1159.

⁶¹ J. Mukařovsky, *op. cit.*, p. 312.

⁶² *Ibidem*, p. 311.

La struttura sintagmatica della lingua, l'ordine in cui si trovano le coppie di battute, acquista corpo e forma drammatica attraverso queste successive trasformazioni visive, dando luogo a quello che Petsch chiama « Zeitraum »⁶³ a proposito del valore spazio-temporale della pausa nella recitazione, ma che si potrebbe trasferire in generale a tutti gli elementi che compongono il messaggio teatrale, verbali e visivi. Lo spazio scenico invece è ricreato direttamente nel dialogo attraverso gli *elementi deittici* del parlato (avverbi di luogo: « la », « chaiens », « laiens », « sus », « jus »; di maniera: « ensi »; aggettivi dimostrativi che accompagnano i verbi d'azione all'imperativo: « tenés ... ceste poire »⁶⁴; pronomi dimostrativi: « Dieus qui est chieus la qui s'akeute »⁶⁵; l'avverbio « voilà ») che funzionano come le rubriche narrative del primo teatro religioso ma dentro al dialogo stesso. Nel *Jeu d'Adam* invece le didascalie si presentano come un linguaggio alternativo alla parola, portando da sole il peso di rappresentare la scena, cioè dicono loro ciò che l'attore deve fare. Il dialogo teatrale si impone, oltre che come mezzo per percepire i raggruppamenti scenici, anche nei suoi valori fonici e di mimica verbale. La serie di ripetizioni e di esclamazioni frequenti nel *Jeu de la Feuillée*:

LI DERVES	Ahors! Le fu! Le fu! Le fu! ⁶⁶
MAISTRE HENRIS	Boi bien! Le glout! Le glout! Le glout! ⁶⁷
MAISTRE ADANS	K'i a? K'i a? K'i a? K'i a? ⁶⁸

o il jargon di Tervagan del *Jeu de Saint Nicolas*:

Palas aron ozinomas
 Baske bano tudan donas
 Geheamel cla orlay
 Berec .he. pantaras tay⁶⁹

⁶³ R. Petsch, *Wesen und Formen des Dramas*, Halle, 1945, cit. in I. Slawinska, *Les problèmes de la structure du drame, in Stil- und Formprobleme in der Literatur*, Heidelberg, 1959, pp. 108-114, cfr. p. 109.

⁶⁴ *Jeu de la Feuillée*, v. 1011.

⁶⁵ *Ibidem*, v. 1053.

⁶⁶ *Ibidem*, v. 1029.

⁶⁷ *Ibidem*, v. 1054.

⁶⁸ *Ibidem*, v. 194.

⁶⁹ *Jeu de Saint Nicolas*, vv. 1512-15.

dovevano avere un sicuro effetto sugli spettatori. Nelle scene di taverna il dialogo ha un'andatura più libera, marcia sul filo degli imperativi:

GILLOS	<i>Seés vus jus.</i>
LI FISISCIENS	Cha, une fois.
	<i>Me donnés, s'il vous plaist, a boire.</i>
GILLOS	<i>Tenés; et mengiés cheste poire</i> ⁷⁰ .

segue i movimenti istintivi del pensiero determinati dalla situazione concreta arricchendosi così di antitesi:

RAINELES A ADAN	Aimi! sire, il i a peril. <i>Je vaurroie ore estre en maison.</i>
ADANS	<i>Tais t', il n'i a fors ke raison.</i> Che sont beles dames parees.
RAINELES	En non Dieu, sire, ains sont les fees. <i>Je m'en vois.</i>
ADANS	<i>Sié ti, ribaudiaus</i> ⁷¹ .

Anche al livello dell'interpretazione però è possibile parlare di « codificazione » e ciò perché crediamo con Jakobson che le differenze emotive appartengono al messaggio stesso e non alla sua esecuzione⁷². La « codificazione » o stilizzazione dei mezzi espressivi, di cui abbiamo parlato, esiste a livello di scrittura del testo; l'esecuzione non è la sede unica in cui si può valutare l'emotività. Il messaggio viene colato in forme particolari di versificazione che valgono più per l'effetto teatrale che aiutano a realizzare che per se stesse: l'espressività si serve della versificazione a favore della recitazione. Gli elementi che canalizzano il contenuto emozionale del discorso e producono la reazione emotiva dello spettatore sono in maggior parte elementi prosodici (variazioni di intonazione, pause) ed elementi cinesici, paralleli o sostitutivi del linguaggio articolato. Ne diamo qui un elenco: pause, interiezioni, esclamazioni, « *affirmation renforcée ou solennelle* », formule appellative, proverbi e imprecazioni.

⁷⁰ *Jeu de la Feuillée*, vv. 1009-11.

⁷¹ *Ibidem*, vv. 584-89.

⁷² R. Jakobson, *Linguistica e poetica*, in *Saggi di linguistica generale*, trad. it., Milano, 1966, p. 187.

La *pausa* è l'elemento della sintassi espressiva drammatica che più rileva del carattere orale del discorso teatrale. Il suo « valore scenico » nasce, come dice Slawinska⁷³, dal fatto che essa si pone come un momento vuoto, « Zeitraum », un frammento di tempo e spazio, per riprendere la definizione di Petsch, riempibile da:

- a) cambiamento d'intonazione
- b) gesto o cambiamento scenico
- c) cambiamento d'interlocutore

All'interno della struttura ritmica il suo posto è sempre fisso: 1) alla fine del verso; 2) a fianco di un'appellazione all'inizio del verso.

PINCEDES Jou giet - Segneur, il dist raison/
 Rasoir, chi n'atendés vous point?⁷⁴

Qui la pausa sintattica coincide con la pausa ritmica ed è riempita da: *a)* cambiamento d'intonazione, *b)* gesto: lancio dei dadi annunciato da « jou giet », *c)* cambiamento d'interlocutore segnalato dall'appellazione: Pincédés prima si rivolge ai presenti (« Segneur »), poi a Rasoir (« Rasoir »). La pausa sintattica può coincidere infine con la cesura:

PINCEDES Rasoir, ains te sue li mains,
 Frote le un petit a le pource;
 Si me fai ensi les dés courre:/1
 Sissnes, cinc.../2 j'en ai dis et set!⁷⁵

Nella prima pausa Pincédés lancia i dadi, nella seconda rafforza la voce.

L'*interiezione* e l'*esclamazione* appaiono sempre, nei testi considerati, all'inizio della battuta, sia essa coincidente con l'inizio del verso o con l'inizio del secondo emistichio (ad esempio nel *Jeu de la Feuillée*, v. 938), accoppiate nel seguente modo:

⁷³ I. Slawinska, *op. cit.*, p. 113.

⁷⁴ *Jeu de Saint Nicolas*, vv. 893-94.

⁷⁵ *Jeu de Saint Nicolas*, vv. 1085-88.

- | | |
|----------------------|---|
| 1) inter. + esclam. | « He! Dieus! » (<i>Feuillée</i> , v. 938) |
| 2) inter. + appell. | « Ho! biaux ostes » (<i>Feuillée</i> , v. 927) |
| 3) inter. + imperat. | « Be! boi assés! » (<i>Nicolas</i> , v. 695) |
| 4) esclam. + esclam. | « Dieus! quel vin! » (<i>Nicolas</i> , v. 697) |

Jehan Bodel e Adam de la Halle fanno ricorso a tutto un registro di interiezioni in funzione espressiva (« ba! », « be! », « troupt! », « ha! », « he! », « ho! », « dyables! »). Nei rari casi in cui l'esclamazione si trova all'interno della battuta, ciò si verifica sempre all'inizio di uno dei versi che la compongono.

ADANS	Biaus sire, ains couvient meürer, Par Dieu! je ne le fach pour el ⁷⁶ .
-------	--

Accostate agli imperativi e alle appellazioni, le interiezioni hanno una funzione « fatica », di stabilire la comunicazione e mettere in guardia l'interlocutore.

Con « affirmation renforcée ou solennelle » si intendono invece quelle espressioni ottative che chiamano in causa Dio per dare più peso alle manifestazioni di augurio. Henry, che ha coniato l'etichetta, le considera elementi tipici del linguaggio teatrale⁷⁷; in realtà non sono estranee agli autori narrativi, come per esempio Gautier d'Arras. Nel nostro caso il *Jeu de Saint Nicolas* presenta degli esempi (« si m'ait Dieus », v. 871, « se Dieus te gart », v. 598, « se Dieus te doinst le tous », v. 841) che nel verso occupano sempre l'ultimo posto.

L'appellazione compare: 1) all'inizio della battuta, 2) all'inizio di uno dei versi della battuta dopo un: a) imperativo, b) interrogativo o c) esclamativo:

- | | | |
|-----|--|-----------------------------|
| 1) | « Gillot, estes vous hors du sens? » | (<i>Feuillée</i> , v. 925) |
| 2a) | « Verse, Cliquet, si me fai boire » | (<i>Nicolas</i> , v. 693) |
| 2b) | « Qu'est che, Connart? Boutes me tu? » | (» v. 611) |
| 2c) | « Or cha! Pincédés, willecomme! » | (» v. 661) |

Il gran numero di battute che cominciano con l'appellazione si spiega con la necessità di dare il là, nel dialogo, all'interlocutore

⁷⁶ *Jeu de la Feuillée*, vv. 953-54.

⁷⁷ A. Henry, *op. cit.*, p. 10.

che deve prendere la parola; ciò è ancora più chiaro nelle « battute a due destinatari » dove l'« appellazione » è necessaria per avvertire del cambiamento d'interlocutore (ad esempio nel *Jeu de la Feuillée*, vv. 953-954). Accanto agli imperativi, esclamativi ed interrogativi invece essa aumenta il loro valore conativo, di incentivi cioè all'azione. Possiamo dunque vedere naturalmente anche le « appellazioni » nel quadro dell'integrazione tra parola e scena.

Gli esempi di dialogo citati, che abbiamo definito teatrali dopo averli messi a confronto con esempi di dialogo narrativo, si localizzano tutti nelle « scene di taverna », veri punti di forza di queste pièces che non hanno equivalente in tutta la letteratura d'oïl tranne che nei *fabliaux*. La « taverna » costituisce un'« unità tematica » fondamentale corrispondente ad una serie di situazioni centrate su « motivi » interdipendenti: il bere, il gioco, e presupposizioni come la possibilità di *jouer de mauvais tours*: spogliare Courtois dei denari e dei vestiti, nel *Jeu de la Feuillée* ingannare il monaco che dovrà lasciare in pegno le reliquie per pagare i debiti messigli in conto dai compari, nel *Jeu de Saint Nicolas* concepire il disegno del furto e ravvedersi poi all'apparire del santo. Sono situazioni drammatiche che i personaggi manipolano liberamente tra di loro, eliminata ormai ogni dipendenza dall'autore; Adam de la Halle traduce anzi questo nuovo rapporto « intersoggettivo », che trova nel dialogo un mezzo espressivo assoluto, ponendosi all'interno del suo *jeu* come personaggio e portando avanti la « motivazione » dell'opera (« J'ai esté avoec feme, or revois au clergiét », v. 2) attraverso lo spettacolo. D'altra parte egli ne è anche il *metteur en scène*, come risulta da alcuni passaggi⁷⁸. Vediamo Adam occuparsi di « mettre la table » prima dell'arrivo delle fate. L'ingresso dell'autore all'interno del *jeu*

⁷⁸ CROKESOS Dame, anchois ke tout chou fust prest,
Ving je chi si ke on metoit
Le tavle et c'on appareilloit;
Et doi clerc s'en entremetoient,
S'oï ke ches gens apeloient,
L'un de che deus Rikeche Auri,
L'autre Adan, fil maistre Henri;
S'estoit en une cape chieus (vv. 648-655).

ci sembra testimoni che una nuova fase è cominciata per lo spettacolo teatrale medievale. Sono scomparsi ormai il prologo e le rubriche dei drammi religiosi pronunciati da un recitante che presentava esplicitamente lo spettacolo come tale, è scomparsa anche la « voce fuori campo » del Courtois che commentava le evoluzioni dei personaggi sulla scena e l'intenzione edificante che impediva al *Jeu de Saint Nicolas* di rinchiudersi nella sua dialettica. Pur nella apparente incoerenza nella composizione degli episodi che Adam salda spesso, da letterato avvertito, attraverso delicate « transizioni » verbali (attrazione di termini scottanti in un campo semantico neutro⁷⁹), nelle scene di taverna si ha l'impressione di una omogenità conquistata. Non si tratta dell'illusione poetica di « une harmonie sociale créée sans compromis, sans sacrifices mutuels » come afferma Adler⁸⁰ ma di una assolutizzazione del rapporto interpersonale che si può legittimamente mettere in rapporto con l'imporsi dell'ideologia borghese nelle regioni della Francia nord-orientale dove questi testi sono nati. Il dialogo in questa prospettiva è categoria assoluta del dramma, al punto che azione scenica e azione dialogica non sono più distinguibili. « Il parlare, nel dramma, oltre ad esprimere il contenuto concreto delle parole, esprime anche sempre il fatto stesso che si parla », dice Szondi⁸¹. La scena, come abbiamo visto negli esempi, è integrata nella parola. Il luogo dell'azione poi si unifica, diventa quasi archetipo del *Jeu de la Feuillée*: la tavola che serviva per il banchetto delle fate si rovescia in tavolo di taverna; è eliminata con questo la discontinuità spaziale che troviamo ancora nel *Courtois*, dove il protagonista si mette per due volte in cammino (vv. 91, 563), o nel *Jeu de Saint Nicolas*, dove si esce dal palazzo reale con Connart che va a « crier le ban », ci si sposta poi alla taverna con Auberon e in Oriente presso gli emiri, e con lo stesso si ritorna più tardi a palazzo. Infine dopo le scene di

⁷⁹ Uso il termine « transizione » nel senso di Spitzer, come di una « fluidità psicagogica che vuole nascondere il trapasso netto tra la parte didattica e la parte narrativa del brano », in L. Spitzer, *L'arte della transizione in La Fontaine*, in *Critica stilistica e semantica storica*, trad. it., Bari, 1966, pp. 106-147, p. 118.

⁸⁰ A. Adler, *Le jeu de Saint Nicolas, édifiant mais dans quel sens?*, in « *Romania* », LXXXI, 1968, pp. 112-126, a p. 118.

⁸¹ P. Szondi, *op. cit.*, p. 28.

battaglia tra cristiani e pagani si ritorna al re con il *preudome* e taverna e palazzo si alternano poi sino alla fine.

Come accennavamo all'inizio, ci sembra di poter spiegare queste novità all'interno della forma drammatica, mettendole in relazione con il laicismo borghese che fa la sua prima comparsa in letteratura in questo teatro. Lo sviluppo economico e il crescente inurbamento nella Francia del nord e nelle Fiandre creano rapporti interpersonali complessi, commerciali e privati, dando luogo a forme di vita comunale (formazione di « compagnie » di mutuo soccorso ecc.) ed ai primi antagonismi di classe di tipo moderno⁸². Anzi possiamo senz'altro definire questi testi teatrali, insieme ai *fabliaux*, come la prima letteratura urbana con caratteristiche già specifiche: nella tonalità laica che si insinua in una matrice religiosa (*Jeu de Saint Nicolas*) fino a distorcerla e farsene beffa (*Jeu de la Feuillée*), nella scelta dei personaggi (oste, ladroni, prostitute) e delle situazioni che non si incontrano nella contemporanea letteratura cortese. Un'occasione pubblica era all'origine di questo teatro: i giorni di mercato, le cerimonie religiose o le feste letterarie e mondane dei « puys » erano momenti d'incontro di una comunità. Per questo motivo non è esistito allora (né mai nel Medio Evo) uno spazio teatrale autonomo, ma taverne, piazze e confraternite dove vita e rappresentazione erano modi di essere speculari. Maria Ungureanu cita la confraternita degli Ardents che nel XII secolo « était une société ordonnatrice de fêtes et de réjouissances publiques »⁸³. E si può senz'altro affermare che il *Jeu de la Feuillée* sia stato scritto per una « compaignie » (come risulta dal testo stesso:

LI OSTES	Nous sommes d'une compaignie ⁸⁴ .
HANE	Si trouverons laiens, je croi, Compaignie ki la s'embat ⁸⁵ .)

⁸² Per un esame dei rapporti tra l'attività letteraria e la situazione economica e sociale di tali regioni nei secoli XII e XIII, è indispensabile rifarsi allo studio di M. Ungureanu, *Société et littérature bourgeoises d'Arras aux XIIème et XIIIème siècles*, Arras, 1955; cfr. p. 75.

⁸³ *Ibidem*, p. 75.

⁸⁴ *Jeu de la Feuillée*, v. 947.

⁸⁵ *Ibidem*, vv. 887-888.

formata in gran parte dalla nuova aristocrazia borghese nata dal commercio internazionale e dalle operazioni bancarie: i Louchard, i Crespin citati nel *Jeu*. Accanto ad essa non mancano i piccoli borghesi, gli artigiani, i mercanti, « li communs »⁸⁶ cioè il popolo, ma non come protagonisti di azioni bensì in funzione di contraltare, come materia di divertimento per una borghesia che ha pretese di cortesia aristocratica⁸⁷. In questo contesto la funzione dell'autore Adam de la Halle, del *clerc*, poeta professionista come tanti ce ne furono in questo periodo nell'Artois, non è quella di farsi portavoce dell'uno o dell'altro, ma di servirsi dell'occasione a fini personali: i suoi attacchi ai potenti della città hanno una motivazione soggettiva. Finisce cioè per essere espressione della stessa ideologia dei suoi committenti. Da parte sua lo spettatore non rimaneva estraneo al « gioco ». Numerosi passaggi del testo ci fanno pensare ad un intervento diretto del pubblico nello spettacolo.

HANE	Or en faisons tout le veel, Pour chou c'on dist k'il se coureche.
LI COMMUNS	Moie! ⁸⁸
LI DERVES	Che sanle mieus uns pois baiens. Bau! ⁸⁹

L'inclusione nel *Jeu* dello spettatore e dell'autore salda lo spettacolo in un'unità compatta, a cui contribuisce la specularità stessa dei due episodi « féerie-taverna »⁹⁰. La « scena » non

⁸⁶ *Jeu de la Feuillée*, v. 378.

⁸⁷ In fondo è la stessa operazione dei chierici del XII secolo che scrivono, come afferma Auerbach, in uno « stile medio, piacevole e elegante ... per un pubblico altamente aristocratico ... che tende a rimirarsi allo specchio »: cfr. E. Auerbach, *Camilla o la rinascita dello stile elevato*, in *Lingua letteraria e pubblico nella tarda antichità latina e nel Medioevo*, trad. it., Milano, 1960, p. 188.

⁸⁸ *Jeu de la Feuillée*, vv. 376-378.

⁸⁹ *Ibidem*, v. 424-425.

⁹⁰ Nell'opposizione « féerie-taverna », quest'ultima rappresenterebbe la polarità di un'immaginazione che, come afferma Contini (*op. cit.*, p. 101), « tutt'altro che sazia di miti esotici e magici, va continuamente a ricontrollarsi sulla realtà quotidiana degli « interni » fra il vinc e le donne, con molto fumo e unto dell'osteria ».

ha più bisogno di un linguaggio altrimenti comunicativo, cioè delle didascalie in margine al testo: essa trova un mezzo d'espressione all'interno del dialogo stesso, che realizza pienamente in più passaggi della *Feuillée* quella « funzione drammatica » della lingua nel dramma di cui parla Skwarczynska⁹¹, intendendo con ciò dire che lo stesso « fatto di parlare costituisce un avvenimento all'interno del mondo rappresentato ».

ROSSANA BRUSEGAN
Padova

⁹¹ Cit. in R. Ingarden, *Les fonctions du langage au théâtre*, in « Poétique », n. 6, 1971, pp. 531-538, note 4 e 11.